



Para além de traços de nanquim: As contribuições de Niomar Moniz Sodré Bittencourt na construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1952 – 1961)

Sarah Jansen Barros, Priscilla Alves Peixoto

JANSEN BARROS, Sarah; PEIXOTO, Priscilla Alves. Para além de traços de nanquim: As contribuições de Niomar Moniz Sodré Bittencourt na construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1952 – 1961). *Thésis*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, e 588, mar. 2026

data de submissão: 06/10/2025

data de aceite: 04/02/2026

DOI: 10.51924/revthesis.2026.v11.588

Sarah JANSEN BARROS 

Universidade Federal do Rio de Janeiro; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo; Programa de Pós-Graduação em Arquitetura; sarah.barros@fau.ufrj.br

Priscilla Alves PEIXOTO 

Universidade Federal do Rio de Janeiro; Faculdade de Arquitetura e Urbanismo; Programa de Pós-Graduação em Arquitetura; priscillapeixoto@fau.ufrj.br

Contribuição de autoria: Concepção; Curadoria de dados; Análise; Coleta de dados; Metodologia: JANSEN BARROS, S.; PEIXOTO, P. A. Supervisão; Validação; Visualização; Redação - revisão e edição: PEIXOTO, P. A.

Conflitos de interesse: As autoras certificam que não há conflito de interesse.

Financiamento: Este estudo contou com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processo nº 130684/2025-2, bem como da FAPERJ – Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, processo SEI nº 260003/020621/2025.

Uso de I.A.: As autoras certificam que não houve uso de inteligência artificial na elaboração do texto.

Editores responsáveis: Isis Pitanga e Ana Claudia Cardoso



Resumo

Refletindo sobre as contribuições de diferentes agentes para a viabilização de uma obra arquitetônica, este artigo analisa os esforços empreendidos pela gestão de Niomar Moniz Sodré Bittencourt para a viabilização da construção do primeiro bloco do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: o Bloco-Escola, inaugurado em 1958. O objetivo central é compreender as negociações institucionais, políticas e administrativas que tornaram possível a implementação do projeto, evidenciando o papel desempenhado por distintos agentes e instâncias públicas e privadas ao longo desse processo. Nesse sentido, o artigo propõe ampliar a compreensão historiográfica sobre o MAM-Rio ao deslocar o foco para os atores envolvidos na mobilização de recursos e no financiamento da obra, incorporando agentes até então pouco explorados nos debates arquitetônicos e destacando a atuação de uma personagem feminina central para a concretização do projeto: Niomar Moniz Sodré Bittencourt. A pesquisa baseia-se na análise de fontes primárias — como correspondências, estatutos, boletins institucionais e matérias da imprensa — articuladas a uma abordagem histórica informada pela noção de “zonas de contato”. Como principal contribuição, o artigo evidencia a importância de estudos que tratem a arquitetura como fruto de um coletivo, indissociável das articulações institucionais, políticas e administrativas que possibilitam sua existência.

Palavras-chave: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Bloco-Escola, Niomar Moniz Sodré Bittencourt, Affonso Eduardo Reidy.

Abstract

Reflecting on the contributions of different agents to the realization of an architectural work, this article analyzes the efforts undertaken by the administration of Niomar Moniz Sodré Bittencourt to enable the construction of the first building of the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro: the School Block, inaugurated in 1958. The main objective is to examine the institutional, political, and administrative negotiations that made the project possible, highlighting the roles played by various public and private actors and agencies throughout this process. In this sense, the article seeks to expand the historiographical understanding of the MAM-Rio by shifting the focus toward the actors involved in resource mobilization and project financing, incorporating agents who have been largely overlooked in architectural debates and emphasizing the role of a central female figure in the realization of the project: Niomar Moniz Sodré Bittencourt. The research is based on the analysis of primary sources—such as correspondence, institutional statutes, newsletters, and press coverage—combined with a historical approach informed by the notion of “contact zones” (AVERMAETE; NUIJSINK, 2021). As its main contribution, the article underscores the importance of studies that approach architecture as the outcome of collective processes, inseparable from the institutional, political, and administrative articulations that enable its existence.

Keywords: Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, Bloco-Escola, Niomar Moniz Sodré Bittencourt, Affonso Eduardo Reidy.

Resumen

Reflexionando sobre las contribuciones de distintos agentes para la viabilización de una obra arquitectónica, este artículo analiza los esfuerzos emprendidos por la gestión de Niomar Moniz Sodré Bittencourt para hacer posible la construcción del primer edificio del Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro: el Bloque-Escuela, inaugurado en 1958. El objetivo central es comprender las negociaciones institucionales, políticas y administrativas que hicieron posible la implementación del proyecto, poniendo de relieve el papel desempeñado por diversos agentes y instancias públicas

y privadas a lo largo de este proceso. En este sentido, el artículo propone ampliar la comprensión historiográfica sobre el MAM-Rio al desplazar el foco hacia los actores involucrados en la movilización de recursos y en la financiación de la obra, incorporando agentes hasta ahora poco explorados en los debates arquitectónicos y destacando la actuación de una figura femenina central para la concreción del proyecto: Niomar Moniz Sodré Bittencourt. La investigación se basa en el análisis de fuentes primarias —como correspondencia, estatutos, boletines institucionales y materiales de prensa— articuladas con un enfoque histórico informado por la noción de “zonas de contacto” (AVERMAETE; NUIJSINK, 2021). Como principal contribución, el artículo pone de relieve la importancia de estudios que entiendan la arquitectura como el resultado de procesos colectivos, indisociables de las articulaciones institucionales, políticas y administrativas que hacen posible su existencia.

Palabras-clave: Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Bloco-Escola, Niomar Moniz Sodré Bittencourt, Affonso Eduardo Reidy.

¹ Segundo o artigo “A política externa estadunidense e os museus de arte moderna de São Paulo”, de Matheus Henrique Gonçalves Silva e Francisco Cabral Alambert Junior, entre 1940 e 1942, logo após a criação do Programa de Arte do Coordenador de Assuntos Interamericanos, um dos doze projetos centrais incentivados pela iniciativa foi a realização da exposição Brazil Builds e a publicação de seu catálogo (SILVA; ALAMBERT JUNIOR, 2024). A mostra e o catálogo constituíram um marco no processo de canonização da arquitetura moderna brasileira na historiografia da arquitetura.

Introdução

Ao longo do século XX, a arquitetura moderna consolidou-se no Brasil por meio da edificação de monumentos vinculados ao Estado Novo, da criação, em 1937, de um Serviço de Preservação do Patrimônio orientado à constituição de um capital simbólico nacional e da elaboração de projetos de habitação econômica associados à implementação de políticas de moradia popular (CAVALCANTI, 2006). Paralelamente, conforme apontam Matheus Henrique Gonçalves Silva e Francisco Cabral Alambert Junior, desenvolveu-se um movimento de mediação cultural promovido pelos Estados Unidos, responsável pela difusão de exposições, catálogos¹ e modelos museológicos vinculados à arte e à arquitetura moderna na América Latina (SILVA; ALAMBERT JUNIOR, 2024). À vista disso, a modernidade é compreendida não apenas como um conjunto de soluções formais, mas como um projeto cultural, institucional e político, articulado à construção de legitimidade simbólica e à afirmação de novos modelos de sociabilidade e produção cultural.

É nesse contexto de circulação internacional de ideias, fortalecimento institucional e consolidação do discurso moderno que emergem, no Brasil, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, bem como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio), ambos em 1948. Divergindo das duas primeiras instituições - que priorizaram o fortalecimento de suas coleções em detrimento da constituição de sedes próprias, inauguradas, em ambos os casos, apenas no final da década de

² O projeto do edifício-sede do Museu de Arte de São Paulo (MASP) teve início apenas em 1957, sendo o edifício inaugurado mais de uma década depois, em 1968. Já o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) passou a ocupar a sede que mantém até hoje, no antigo Pavilhão Bahia, somente em 1969.

1960² -, o MAM carioca passou a operar a partir de um edifício-sede próprio já em 1958, com a inauguração do Bloco-Escola.

Trata-se, assim, de um museu relevante na historiografia da arquitetura brasileira não apenas em razão de sua plástica — que, como observa Ana Luiza Nobre, constitui “[...] um fato cultural, arquitetônico e cívico, que se afirma não apenas por contrastar com a radiante natureza carioca, mas por jogar com ela, no dizer de Le Corbusier, ‘uma partida a dois’” (NOBRE, 2010) —, mas sobretudo pela centralidade atribuída ao edifício ao longo da história de consolidação do museu enquanto instituição. Tal posição singular decorre da atuação de agentes específicos e de transformações institucionais ocorridas naquele momento, que foram decisivas para o fortalecimento do projeto arquitetônico e para a viabilização de sua construção.

A análise mais detida desse percurso evidencia que a afirmação do edifício-sede enquanto um dos objetivos centrais da instituição não foi imediata, mas resultou de uma mudança no quadro de gestão do museu. Desde que a ideia de constituir um Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro começou a se materializar, com as primeiras doações e aquisições de obras, a instituição ocupou uma série de sedes temporárias. Entre 1948 e 1952, funcionou no Banco Boa Vista; posteriormente, entre 1952 e 1957, instalou-se em uma sede provisória projetada por Oscar Niemeyer para o térreo do Ministério da Educação e Saúde. Já durante a gestão de seu primeiro presidente, Raymundo Ottoni de Castro Maya³, começa a delinear-se a proposta de construção de um edifício-sede específico para o museu. Entretanto, é apenas sob a direção de Niomar Moniz Sodré Bittencourt que o projeto de um edifício-sede para o MAM carioca é efetivamente instituído e começa a “sair do papel”.

Niomar Moniz Sodré Bittencourt atuou como jornalista e empresária no ramo da imprensa e exerceu, entre 1952 e 1961, o cargo de diretora-executiva do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A partir dessa posição, sobretudo durante a fase inicial de consolidação do projeto do edifício-sede do museu, tornou-se sua principal porta-voz e uma das agentes centrais na articulação de redes políticas, culturais e econômicas que ajudaram a construir a instituição.

Filha de Antônio Muniz Sodré de Aragão — deputado, posteriormente senador e jurista baiano —, Niomar cresceu em um ambiente socialmente privilegiado, o que lhe garantiu acesso precoce a circuitos de poder

³ Raymundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968) foi industrial, bacharel em Direito, mecenas, editor e destacado colecionador de arte carioca. Fundador da Companhia Carioca Industrial, atuou de forma ativa na defesa do patrimônio histórico e artístico nacional, alinhando-se ao repertório de arte e arquitetura promovido pelo então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Ao longo de sua trajetória como colecionador, especialmente entre as décadas de 1920 e 1960, reuniu um acervo de cerca de 22 mil itens, composto por obras de arte, livros raros e documentos históricos, constituindo uma das coleções privadas mais relevantes do país. Além disso, integrou o grupo fundador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, exercendo a presidência da instituição entre 1948 e 1952.

e sociabilidade. Ainda assim, demonstrou desde cedo um forte desejo de autonomia e independência, traço que marcaria sua trajetória pública. Enviada ainda jovem ao Rio de Janeiro, então capital federal, para estudar em colégios da elite carioca, acabou sendo expulsa das instituições em que foi matriculada (CORRÊA, 2001), episódio frequentemente associado a seu perfil inconformista e pouco afeito às normas sociais tradicionais impostas às mulheres de sua geração.

Desde a adolescência, Niomar construiu uma relação ativa com o campo cultural e com a esfera pública. Aos 15 anos, iniciou sua atuação como escritora na seção feminina do *Correio da Manhã*⁴, publicando crônicas, notícias e textos de opinião. Embora tenha se casado aos 16 anos e tido um filho, o casamento não se prolongou, resultando em seu desquite poucos anos depois, condição que, longe de afastá-la da vida pública, ampliou sua autonomia e sua atuação profissional. Após o divórcio, passando a atuar de forma mais direta no *Correio da Manhã*, Niomar Moniz Sodré Bittencourt envolveu-se com Paulo Bittencourt⁵, então também divorciado, com quem estabeleceria uma parceria pessoal e intelectual duradoura. Foi Paulo quem a introduziu no universo das artes, campo no qual Niomar se tornaria uma importante patrona, desenvolvendo um olhar atento não apenas para a constituição da coleção iconográfica do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, mas também para a construção de seu edifício-sede.

Enquanto figura socialmente bem relacionada, Niomar desempenhou papel central na arrecadação de recursos necessários à viabilização do museu, ao mesmo tempo em que atuou como mediadora entre os profissionais por ela reunidos durante sua gestão, como Affonso Eduardo Reidy e Carmen Portinho, e outros agentes relevantes dos debates arquitetônicos em curso naquele momento, assim como, por exemplo, André Bloc⁶. Tal compreensão da arquitetura como dimensão estruturante da instituição manifesta-se de forma explícita em seu discurso proferido na ocasião da cravação da estaca fundamental do edifício, quando afirmou:

Essa sede tornou-se inadiável. O Museu de Arte Moderna deseja com o novo edifício firmar-se de um modo permanente no campo da arquitetura moderna em nosso país, pois é sabido que nesta matéria o Brasil se acha hoje em posição de liderança mundial (BITTENCOURT, 1954)

Niomar Moniz Sodré Bittencourt esteve envolvida em contribuições para a arquitetura do Museu de Arte Mo-

⁴ Entre as primeiras colunas de Niomar Moniz Sodré Bittencourt para o *Correio da Manhã* encontram-se: SODRÉ, Niomar Moniz. A dolorosa e sublime loucura. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º nov. 1931, seção Assumptos femininos. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_04&pasta=ano%201931&pesq=&pagfis=9174; SODRÉ, Niomar Moniz. Novos aspectos da personalidade do duque de Windsor. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 25, 1939. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&Pesq=%22Niomar%20Moniz%20Sodre%20c3%a9%22&id=676106235621&pagfis=54632; SODRÉ, Niomar Moniz. Foi a eugenia câmara perniciosa à vida do poeta. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 12 nov. 1939. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_04&Pesq=%22Niomar%20Moniz%20Sodre%20c3%a9%22&id=676106235621&pagfis=54986.

⁵ Paulo Bittencourt (1892-1963) foi jornalista e empresário, filho de Edmundo Bittencourt e Amália Bittencourt, tornando-se herdeiro do jornal de grande circulação *Correio da Manhã*. A partir de 1929, passou a comandar definitivamente o periódico, promovendo sua reorganização em bases mais empresariais. Entre 1954 e 1955, exerceu a presidência da Inter American Press Association. Faleceu em 1963, em decorrência de uma crise cardíaca, quando buscava tratamento de saúde na Europa. Com sua morte, a propriedade do *Correio da Manhã* foi transferida para sua segunda esposa, Niomar Muniz Sodré Bittencourt.

⁶ André Bloc (1896-1966) foi engenheiro de formação, atuando também como arquiteto, artista, editor e crítico, desempenhando papel central na cultura arquitetônica

francesa do século XX. Fundador, em 1930, da revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, Bloc transformou a publicação em um dos principais fóruns internacionais de debate arquitetônico do pós-guerra, contribuindo decisivamente para a difusão e a consolidação do ideário do modernismo internacional. A revista destacou-se por articular arquitetura, artes plásticas e urbanismo, promovendo o diálogo entre diferentes disciplinas e divulgando amplamente a produção de arquitetos modernos europeus e latino-americanos.

derna do Rio de Janeiro que se situam “para além dos traços de nanquim”, não interferindo diretamente na elaboração do projeto arquitetônico, mas atuando de maneira decisiva em sua viabilização material, institucional e simbólica, bem como na ampliação de sua visibilidade pública. Tal atuação adquire especial relevância quando considerada à luz de uma historiografia da arquitetura que, tradicionalmente, tende a privilegiar o gesto autoral e a dimensão formal da obra, relegando a segundo plano os agentes que sustentam, negociam e tornam possível o projeto. Ademais, quando esses agentes são incorporados à narrativa, o fazem, em geral, a partir de um campo estruturado majoritariamente por figuras masculinas. Nesse sentido, re-visitar o papel desempenhado por Niomar, enquanto mulher atuando em posições de liderança, mediação e decisão, permite não apenas ampliar a compreensão do processo de promoção do edifício do MAM Rio, mas também tensionar os limites da própria escrita historiográfica da arquitetura moderna no Brasil.

Logo, este artigo busca analisar as estratégias políticas e econômicas mobilizadas para a viabilização do Bloco-Escola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, enfatizando os processos de negociação que articularam agentes, instituições e recursos em diferentes escalas. Com foco na atuação de Niomar Moniz Sodré Bittencourt, examinam-se as redes e mediações que possibilitaram tanto a construção do edifício quanto a sua projeção no campo da arquitetura moderna. Nesse sentido, o artigo busca responder às seguintes questões: de que modo se estruturaram as estratégias políticas e econômicas que viabilizaram a construção do Bloco-Escola do MAM-Rio? Quais agentes estiveram envolvidos nesses processos de negociação e mediação cultural? E como tais articulações contribuíram para a viabilidade e a visibilidade do projeto arquitetônico?

Dessa forma, propõe tensionar a bibliografia já consolidada sobre o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ao enfatizar a necessidade de ampliar o olhar sobre os atores envolvidos na viabilização de seu edifício-sede, uma lacuna particularmente evidente nos trabalhos já consolidados sobre a instituição. Ao traçar um estado da arte da produção bibliográfica recente dedicada ao MAM Rio, é possível identificar essa questão a partir de alguns vetores analíticos recorrentes. Em primeiro lugar, os estudos que abordam de forma mais direta o papel dos atores sociais, como Niomar Moniz Sodré Bittencourt, tendem a concentrar-se na reconstrução da história institucional do museu. Um exemplo significativo é o livro de Sabrina Marques Par-

racho Sant'Anna, *Construindo a Memória do Futuro: Uma Análise da Fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (2011), no qual a autora examina a constituição institucional do MAM Rio. Embora apresente uma análise aprofundada das redes de sociabilidade, das negociações políticas e das articulações culturais mobilizadas por diferentes agentes, o estudo dedica menor atenção ao modo como tais dinâmicas contribuíram para a viabilização material e simbólica da construção do edifício-sede do museu.

Por outro lado, os trabalhos que se voltam prioritariamente para o edifício-sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro costumam situar sua análise no contexto das transformações dos paradigmas da arquitetura de museus no Brasil. Inserem-se nesse conjunto a dissertação de Margaret Lica Chokyu, intitulada *O MAM-Rio na arquitetura de museus modernos* (2006), na qual a autora traça um panorama das mudanças ocorridas na arquitetura museológica ao longo do século XX, buscando situar o projeto do MAM Rio nesse processo mais amplo. De modo semelhante, a pesquisa de Sandro Henrique Silveira de Souza, intitulada *A Arquitetura Tocada pelas Musas: As Transformações nos Projetos de Museus de Artes Visuais a partir da Segunda Metade do Século XX – o MAM-Rio e o MAC de Niterói* (2012), na qual o autor adota uma abordagem comparativa entre o MAM Rio e o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, privilegiando a análise formal e conceitual dos projetos arquitetônicos.

De modo geral, ao observar a produção bibliográfica recente sobre o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, percebe-se que os estudos tendem a privilegiar, de forma isolada, ora a instituição e seus atores (SANT'ANNA, 2011), ora a arquitetura (CHOKYU, 2006; SOUZA, 2012). Raramente, contudo, essas dimensões são analisadas de maneira integrada, considerando o entrelaçamento entre agentes, dinâmicas institucionais, estratégias econômicas e a viabilização da arquitetura do edifício-sede enquanto tal. Nesse sentido, ao articular essas dimensões de forma integrada, o artigo propõe um deslocamento historiográfico que permite compreender a arquitetura não apenas como resultado formal, mas como produto de redes de negociação, mediação cultural e estratégias institucionais.

Para tanto, a investigação fundamenta-se em pesquisa documental de caráter histórico. As fontes analisadas incluem o arquivo de Affonso Eduardo Reidy e Carmen Portinho, sob a guarda do Núcleo de Pesquisa e Documentação da UFRJ (NPD-UFRJ); o arquivo

Castro Maya, pertencente aos Museus Castro Maya; e o Fundo Niomar Moniz Sodré Bittencourt, preservado no Arquivo Nacional. A análise desses conjuntos documentais é articulada ao debate teórico proposto por Tom Avermaete e Chatelijne Nuijsink em *Architectural Contact Zones: Another Way to Write Global Histories of the Post-War Period?* (2021), no qual os autores formulam o conceito de “zonas de contato” como ferramenta analítica para a historiografia da arquitetura. Essas zonas são definidas como espaços de encontro entre diferentes culturas arquitetônicas, nos quais ideias, práticas e referências são continuamente negociadas, apropriadas e adaptadas (AVERMAETE; NUIJSINK, 2021).

Aplicado ao caso do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, esse conceito possibilita deslocar o foco da análise do projeto arquitetônico compreendido como obra acabada ou como resultado exclusivo da atuação do arquiteto para os processos de negociação, mediação e articulação institucional que tornaram possível a sua materialização. Parte-se, assim, do pressuposto de que a arquitetura moderna deve ser entendida como uma prática coletiva, constituída a partir das relações estabelecidas entre múltiplos atores e atravessada por assimetrias de poder, redes institucionais e intercâmbios culturais.

Do ponto de vista metodológico, o artigo propõe compreender o processo de viabilização da construção do Bloco-Escola do MAM-Rio como resultado de zonas de contato produzidas durante e a partir da diretoria de Niomar Moniz Sodré Bittencourt. Nesse processo, articulam-se arquitetos, gestores culturais, agentes políticos, financiadores e mediadores, tanto em âmbito nacional quanto internacional, cujas interações foram decisivas para a materialização e a legitimação do projeto. Nesse arranjo, destaca-se o papel desempenhado por Niomar enquanto diretora do museu e figura encomendante, em razão de sua posição de liderança no interior da associação mantenedora. Sua atuação manifesta-se menos na definição formal do projeto arquitetônico e mais na criação, ativação e sustentação de redes de interlocução institucionais fundamentais para a viabilização do empreendimento. O estudo de caso do MAM-Rio contribui, assim, para o debate sobre “zonas de contato” ao evidenciar o papel da encomendante como agente estruturador dessas interações, ampliando o conceito para além de espaços de encontro formalizados e enfatizando sua dimensão relacional, política e institucional.

Ao atuar como mediadora entre o museu e distintas instâncias institucionais, Niomar contribuiu decisivamente para a circulação de ideias e para a legitimação simbólica do projeto, inclusive na mídia especializada internacional. Sua atuação evidencia, assim, a relevância da figura da encomendante como agente ativo nos processos de produção arquitetônica, permitindo tensionar a historiografia da arquitetura moderna ao incorporar dimensões institucionais e políticas frequentemente negligenciadas.

Como categorias de análise, o artigo propõe um deslocamento do entendimento das zonas de contato enquanto espaços físicos específicos para uma perspectiva relacional, que as compreende como interações entre atores. O foco recai, portanto, sobre os modos pelos quais esses agentes se aproximam, formam alianças, constroem grupos de atuação e mobilizam posições sociais, capitais simbólicos e institucionais para estruturar negociações e mediações culturais. Nesse sentido, o trabalho dialoga também com os argumentos de Christian Topalov, em especial com o conceito de “nebulosas reformadoras”, que enfatiza a importância de considerar as trajetórias individuais e os vínculos biográficos dos agentes envolvidos em grandes processos de transformação. Conforme aponta o autor, essa abordagem permite articular acontecimentos observáveis no campo reformador com outros registros, como a família, a fortuna, as atividades profissionais e os cargos públicos (TOPALOV, 1999, p. 359).

Assim, o artigo parte da análise da formação do grupo articulado em torno de Niomar Moniz Sodré Bittencourt, em contraste com a gestão anterior do museu, para examinar de que modo se estruturaram as redes de agentes, negociações e mediações que viabilizaram — material e simbolicamente — a construção do Bloco-Escola do MAM-Rio.

Entre gestões: a transição da presidência de Raymundo Ottoni de Castro Maya para a direção de Niomar Moniz Sodré Bittencourt (1951–1952)

Antes de examinar diretamente as negociações mobilizadas para a viabilização do Bloco-Escola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, faz-se necessário delinear o panorama da gestão anterior àquela conduzida por Niomar Moniz Sodré Bittencourt. Esse recuo analítico permite evidenciar as circunstâncias institucionais a partir das quais a gestão de Niomar se estrutura e passa a articular, de modo mais sistemático,

o projeto de construção de um edifício-sede para o museu. Nesse primeiro momento, o foco recai sobre a gestão inaugural do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e sobre o período de transição entre essa fase inicial e a gestão de Niomar Moniz Sodré. Tal abordagem é fundamental para compreender as transformações nas prioridades institucionais e nas estratégias de atuação desenvolvidas no processo de reorientação posteriormente conduzido por Niomar.

Para essa análise, recorre-se às reflexões de Sabrina Parracho Sant'Anna, cuja pesquisa constitui uma referência central para a compreensão do processo de constituição do MAM carioca. Ao examinar de forma articulada as gestões de Castro Maya e de Niomar Moniz Sodré Bittencourt, a autora oferece elementos fundamentais para entender as continuidades e descontinuidades institucionais que moldaram uma certa perspectiva do museu enquanto instituição e deram impulso a centralidade atribuída ao projeto de um edifício-sede. Nesse sentido, destaca-se a seguinte afirmação da autora sobre o período em que Castro Maya presidiu o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro:

Suas realizações parecem ser, portanto, antes de mais nada, extensão de sua própria imagem. Sob sua direção, e graças à elaborada composição de uma biografia marcada por valores identificados como sua “iniciativa”, seu “bom gosto”, sua “erudição”, suas obras tomariam o mundo como realizações de suas ideias, frutos de sua tradição (SANT'ANNA, 2011, p.75)

Ao analisar o período em que Castro Maya presidiu o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Sabrina Marques Parracho enfatiza a conformação de uma instituição fortemente associada à figura pública de seu primeiro presidente. Proveniente de uma base familiar semelhante à de Niomar Moniz Sodré Bittencourt, filho de um engenheiro e de uma herdeira de uma tradicional família de liberais mineiros, Castro Maya integrava igualmente a elite letrada do país naquele momento histórico. No entanto, sua inserção social e cultural se dava em “zonas de contato” distintas. Tendo iniciado a consolidação de sua atuação como mecenas ainda na década de 1920, Castro Maya formou uma visão sobre arte e arquitetura fortemente estruturada a partir dos referenciais que viriam a ser institucionalizados pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) a partir de 1937. Nesse contexto, tanto sua atuação pessoal quanto sua presidência no MAM contribuíram para a construção de um museu cuja imagem era ancorada em valores como tradição, erudição e bom gosto (SANT'ANNA, 2011, p. 75), valores que se materializavam também nas redes de sociabilidade mobilizadas durante sua gestão.

Uma relação particularmente elucidativa para a compreensão das zonas de contato que circundavam a atuação de Castro Maya é aquela estabelecida com Rodrigo Mello Franco de Andrade⁷, fundador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Mais do que uma afinidade pessoal ou intelectual, essa relação configura-se como um espaço de aproximação entre atores centrais deste momento fundacional do MAM carioca, no qual se articulavam projetos, valores e estratégias institucionais. Rodrigo é citado em uma das primeiras cartas de Nelson Rockefeller⁸ direcionada a Castro Maya sobre a fundação de um Museu de Arte Moderna para o Rio de Janeiro (ROCKEFELLER, 1946). Ademais, os primeiros estatutos do museu previam que, em caso de sua dissolução, o acervo seria destinado à administração do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (ESTATUTOS DO MUSEU DE ARTE MODERNA, 1948).

Essa proximidade evidencia a inserção de Castro Maya em uma rede institucional que operava em estreita interseção com o Serviço do Patrimônio, fazendo dessa zona de contato um espaço privilegiado de legitimação do MAM carioca enquanto instituição. Em decorrência disso, durante o período em que Castro Maya presidiu o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e Rodrigo Mello Franco de Andrade ocupava sua direção-executiva, projetava-se uma concepção de modernidade ancorada na conciliação entre inovação formal e valorização da tradição. Nesse sentido, o moderno era compreendido como atualização e reinterpretção da tradição, e não como sua negação, perspectiva que informava tanto as políticas patrimoniais quanto a orientação simbólica inicial do MAM carioca.

Esse cenário se manteve até a substituição de Rodrigo Mello Franco de Andrade por Niomar Moniz Sodré Bittencourt para posse do cargo de direção-executiva do MAM carioca, em 21 de março de 1951. Raymundo Ottoni de Castro Maya e Niomar Moniz Sodré Bittencourt trabalharam juntos durante um ano, até 11 de fevereiro de 1952, quando Castro Maya se demitiu do cargo de presidente. Na ata da reunião que marca a despedida de Castro Maya da presidência, este afirmou:

Reconheço que, no momento atual, D. Niomar Moniz Sodré é muito mais útil ao Museu do que eu; ela dispõe de tempo e está possuída de um verdadeiro entusiasmo tão necessário a este empreendimento por isto resolvo afastar-me do cargo de Presidente, sem ressentimentos nem rancores, ficando caso os companheiros desejarem no Conselho Deliberativo e sempre pronto a auxiliar os companheiros a levar para a frente o Museu de Arte Moderna (CASTRO MAYA, 1952)

⁷ Rodrigo Mello Franco de Andrade (1898–1969) formou-se em Direito, mas atuou principalmente como pesquisador, jornalista e escritor. Foi o responsável pela criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), no âmbito do qual fundou a Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, destinada à divulgação de pesquisas originais produzidas pelo Serviço. Os artigos publicados nesse periódico contribuíram de modo decisivo para a configuração e a difusão de uma perspectiva comum, em escala nacional, acerca do patrimônio artístico e arquitetônico brasileiro. Além disso, ocupou o cargo de vice-diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro durante a gestão de Raymundo Ottoni de Castro Maya, entre 1948 e 1951.

⁸ Nelson Rockefeller (1908–1979) foi um dos herdeiros da *Standard Oil Company*, companhia petrolífera fundada por seu avô, John D. Rockefeller Sr. Formou-se em Economia e, posteriormente, passou a atuar no governo dos Estados Unidos. Em razão de sua experiência prévia com empresas petrolíferas associadas à *Standard Oil* na América Latina, foi designado para realizar viagens pela região no âmbito de iniciativas de intercâmbio cultural promovidas pelo governo norte-americano. Nesse contexto, destacou-se como um dos incentivadores da criação de museus de arte moderna em diferentes países da América Latina.

Quando Niomar Moniz Sodré Bittencourt assumiu a diretoria executiva, ela já era parte de uma elite influente da imprensa, sendo esposa de Paulo Bittencourt, proprietário do jornal de grande circulação *Correio da Manhã* (Figura 1). Ao que tudo indica, a aproximação de Niomar do MAM-Rio se deu por intermédio de seu companheiro. Durante o depoimento prestado por Carmen Portinho a Geraldo Edson de Andrade, ela dá indícios desse processo de aproximação:

Paulo Bittencourt, dono do *Correio da Manhã*, jornal de prestígio na imprensa carioca, foi sondado para apoiar o MAM, da mesma maneira que Assis Chateaubriand fez em São Paulo. Paulo concordou, mas impôs, como condição, que a diretora fosse sua nova mulher, Niomar Moniz Sodré (ANDRADE, 1999, p. 114).

Ou seja, a aproximação de Niomar Moniz Sodré com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro se deu, inicialmente, a partir de Paulo que, por algum motivo, negociou o espaço de diretoria para sua esposa. Não é possível saber ao certo como essa mudança no endereçamento do convite foi recebida pela presidência. Ao considerar a aproximação entre esses atores no momento inicial de constituição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro enquanto instituição, e ao mobilizar suas trajetórias individuais como chave analítica, torna-se possível compreender as tensões que se instauram desde o início como expressão de distintas “zonas de contato”, tanto geracionais quanto institucionais. Nesse sentido, a diferença etária entre Niomar Moniz Sodré Bittencourt e Raymundo Ottoni de Castro Maya não é um dado meramente biográfico, mas um elemento estruturante dessas assimetrias: à época, Niomar tinha 35 anos, enquanto Castro Maya estava a apenas três anos de completar 60.

Pertenciam, portanto, a gerações distintas e apresentavam visões divergentes sobre temas como arte, arquitetura e, sobretudo, sobre os rumos institucionais e estratégicos a serem adotados na direção do museu. Essa tensão ideológica atinge seu ápice em uma entrevista concedida por Castro Maya, que fora organizada por Niomar e publicada no jornal *Correio da Manhã*, de propriedade de seu marido. Nessa entrevista, denominada de “O Museu de Arte Moderna do Rio: Raymundo Castro Maya fala no futuro do museu e relembra atividades passadas” (JEAN, 1951), tornam-se evidentes as nuances dos grupos que vinham se articulando em torno do então presidente do museu e de Niomar Moniz Sodré, que viria a assumir de forma definitiva a condução da instituição após a sua saída.



Figura 1: Em primeiro plano, voltada para a câmera, Niomar Moniz Sodré Bittencourt; de costas para a câmera, Paulo Bittencourt; e, do outro lado da fotografia, usando vestido florido, Carmen Portinho. Fonte: Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ/FAU – Brasil

O grupo articulado em torno de Castro Maya ganha relevo ao longo da entrevista, particularmente quando o próprio enfatiza o papel desempenhado pelos membros fundadores do museu, como Rodrigo Mello Franco de Andrade, figura da qual Niomar posteriormente se empenharia em se afastar (2011, p. 83). Ao estruturar esse relato, Castro Maya constrói um mito fundacional para a instituição, no qual inscreve personagens vinculados a uma fase que Niomar considerava superada. Desse modo, sua narrativa reafirma uma determinada leitura de legitimidade histórica do museu, ancorada nesses primeiros agentes, ao mesmo tempo em que tensiona os projetos de renovação institucional defendidos por Niomar, ao sugerir que:

Quando cheguei à conclusão de que o Rio não podia prescindir, por mais tempo, de um Museu de Arte Moderna - Museu que quase todas as grandes cidades civilizadas possuem - é que comecei a trabalhar neste sentido com um grupo de entusiastas entre os quais não posso deixar de citar Rodrigo Mello Franco de Andrade e o Patrimônio Histórico e Artístico que tanto se interessou pelo movimento e Josias Leal, que tanto trabalhou. Ficou decidido que criaríamos o Museu, de qualquer maneira (CASTRO MAYA, 1951).

Niomar retomaria o conteúdo da entrevista em uma carta dirigida a Castro Maya. Nela, escrevia: “Desta vez, você ainda fala do passado do Museu com Rodrigues e Saavedras; e quem representa o presente além de você?” (BITTENCOURT, 1951). A observação evidencia a crítica de Niomar à permanência de Castro Maya em um diálogo reiterado com seus antigos aliados, associados a uma fase inicial da instituição. Em contraste, desde sua entrada na diretoria do museu, Niomar empenhava-se em reorientar esse círculo de interlocutores, buscando aproximar figuras alinhadas a um perfil que pode ser caracterizado como progressista, entre as quais se destaca Carmem Portinho. A própria Carmem Portinho relata sua entrada no museu nos seguintes termos:

Paulo concordou, mas impôs, como condição, que a diretora executiva fosse sua nova mulher, Niomar Moniz Sodré. No entanto, ficava preocupado porque anualmente os dois passavam longas temporadas em Paris onde mantinham um apartamento e ele não queria perder suas estadas europeias. Lembrou-se, então, do meu nome para diretora-executiva adjunta. Ele sabia que, além de gostar muito de arte, conhecia administração pelo trabalho que desenvolvia na prefeitura. Por intermédio do meu irmão Zezé (José Portinho), que trabalhava com ele como superintendente do Correio da Manhã, marcou um encontro comigo no seu gabinete para uma conversa, quando me fez o convite oficial para substituir Niomar enquanto eles estivessem na França (PORTINHO, 1999, p.115).

⁹ Pode-se utilizar, como exemplo, alguns artigos publicados no *Correio da Manhã* sobre a Liga Feminina. Entre eles: II Congresso Internacional Feminino: além dos trabalhos das comissões, pela manhã, realizou-se, à tarde, mais uma sessão plenária. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 jun. de 1931. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pagfis=7504. Acesso em: 20 ago. 2025; O II Congresso Internacional Feminista concluiu, ontem, os seus trabalhos. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 jul. 1931. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pagfis=7566. Acesso em: 20 ago. 2025 e Congresso Feminista: a sua 2ª reunião, nesta capital. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 mar. 1931. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pagfis=6119.

Se, por um lado, Carmen remonta essa interlocução com Paulo Bitencourt por intermédio de seu irmão, José Portinho, é possível pensar que não fosse neutra também a posição que Carmen e Niomar desempenharam na imprensa feministas dos anos 1930. Naqueles anos, Carmen Portinho havia participado ativamente da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, organização que utilizava jornais de ampla circulação, entre eles o *Correio da Manhã*⁹, para divulgar suas manifestações. Nesse mesmo período, Niomar havia iniciado seu trabalho no Correio, na seção de assuntos femininos. Desse modo, é possível que o primeiro contato entre ambas tenha ocorrido antes dos tempos do MAM-Rio. Independentemente de quando se deu o encontro, é certo que, quando Niomar assumiu efetivamente a direção executiva do museu, após a saída de Castro Maya da presidência, Carmen Portinho também ganhou destaque no conselho e passou a ocupar o cargo de vice-diretora, sendo, como afirma Sant’Anna: “[...] braço direito de Niomar em sua gestão do MAM” (2011, p. 100).

No entanto, a constituição de interlocutores por Niomar Moniz Sodré Bittencourt não se restringiu à aproximação com Carmem Portinho. Paralelamente à consolidação desse vínculo, é possível afirmar que Niomar passou a estabelecer outras zonas de contato com figuras do campo político que somente começam a aparecer associadas ao museu durante sua gestão. João Carlos Vital¹⁰, então prefeito do Distrito Federal, por exemplo, já figura na lista de sócios do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no relatório de 1952, publicado conjuntamente com o relatório de 1953 no Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de 1954 (BOLETIM DO MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1954). Outro caso significativo é o de Juscelino Kubitschek¹¹, que inicia sua aproximação com o museu entre 1953 e 1954, período em que comparece à cerimônia de cravação da estaca fundamental do edifício-sede da instituição, em 1954, ainda no exercício do cargo de governador de Minas Gerais (MAURÍCIO, 1954). Nesse mesmo contexto, o Correio da Manhã passa a assumir uma defesa pública intensa de sua candidatura durante o período eleitoral.

Assim, quando o projeto do edifício-sede começa a ganhar fôlego no final de 1952 e ao longo de 1953, Niomar já dispunha de zonas de contato consolidadas com agentes centrais do campo político. A narrativa institucional oficial tende a atribuir a intensificação da busca por uma sede própria, iniciada durante sua gestão, a um episódio pontual, uma ventania que teria derrubado a sede provisória projetada por Oscar Niemeyer para o MAM carioca, localizada no térreo do Ministério da Educação e Saúde (PORTINHO, 1999, p.116). Contudo, diante do adensamento das articulações políticas promovidas por Niomar, torna-se pertinente questionar se a intensificação dessa demanda não deve ser compreendida também como uma estratégia deliberada de ruptura simbólica com a gestão anterior, na medida em que a construção de um edifício-sede próprio se configuraria como um grande marco na história do MAM carioca.

À luz dessas considerações, é possível encerrar esta seção com uma compreensão mais precisa dos fatores que levaram Niomar Moniz Sodré Bittencourt a concentrar esforços no recolhimento de recursos destinados à viabilização do edifício-sede do museu. Esse movimento revela-se indissociável das zonas de contato por ela estabelecidas com diferentes agentes do campo político e cultural, as quais se consolidaram como instrumentos fundamentais de sua atuação institucional. Em ambos os casos, tanto na mobilização financeira quanto na reconfiguração de interlocutores,

¹⁰ João Carlos Vital (1900–1984) foi engenheiro civil e político brasileiro. Formado pela Escola Politécnica da então Universidade do Brasil, abandonou a carreira de engenheiro para dedicar-se à vida política, tendo alcançado o cargo de prefeito do Distrito Federal, que exerceu entre 1951 e 1952. Vinculado ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro desde a concessão do terreno no Aterro do Flamengo à instituição, João Carlos Vital manteve-se envolvido com o museu após o término de seu mandato, ocupando o cargo de vice-presidente entre 1956 e 1961.

¹¹ Juscelino Kubitschek de Oliveira (1902-1976) foi um médico e político brasileiro tendo ocupado o cargo de 21 presidente do Brasil. Tendo se aproximado do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ainda enquanto ocupava o cargo de governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek foi um contato próximo de Niomar Moniz Sodré enquanto o edifício do museu de arte moderna do rio de Janeiro era construído

observa-se uma estratégia que pode ser interpretada como uma contraposição deliberada à primeira gestão do MAM carioca. Ao investir na materialização de um edifício-sede próprio e ao redefinir as redes de alianças que sustentavam o museu, Niomar não apenas assegurava as condições materiais para a continuidade da instituição, mas também operava uma inflexão simbólica em sua história.

Do papel ao concreto: estratégias de financiamento para a construção do MAM-Rio

Avançando para a análise dos processos efetivos de viabilização do edifício-sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, retoma-se a discussão anteriormente desenvolvida acerca de como a mudança de gestão reconfigurou as redes de interlocução do MAM carioca, aproximando a instituição de determinados atores e afastando-a de outros caminhos possíveis, que poderiam ter sido consolidados caso a gestão de Castro Maya tivesse se prolongado. Nesse contexto, torna-se particularmente relevante uma citação de Carmem Portinho, pois ela permite iluminar as negociações institucionais e políticas que contribuíram para definir o arquiteto responsável pelo projeto do edifício-sede da instituição:

A diretoria do museu empenhava-se em dar início à obra, mas faltava o essencial: o projeto. Rodrigo Mello Franco de Andrade, vice-diretor executivo e também diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, propôs o nome de Oscar Niemeyer. No entanto, o prefeito João Carlos Vital, que integrava o Conselho, interveio afirmando que a prefeitura, doadora do terreno, também oferecia um arquiteto de seus quadros funcionais para projetar a sede do MAM. Esse nome era o de Affonso Eduardo Reidy (PORTINHO, 1999, p.117).

O episódio relatado por Portinho evidencia um afastamento em relação às posições defendidas por figuras centrais da gestão anterior, ao mesmo tempo em que aponta para uma aproximação com atores mais alinhados aos princípios formulados pela gestão de Niomar e cujas redes de contato ofereciam maiores possibilidades concretas de viabilização do projeto do edifício-sede. A escolha de Affonso Eduardo Reidy, nesse sentido, não se restringe a uma decisão técnica, mas se insere em um processo mais amplo de reconfiguração das alianças institucionais do museu.

A partir do momento em que a construção do edifício-sede passou a constituir a principal prioridade do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, uma série de

ações foi empreendida por diferentes atores, vinculados às zonas de contato próximas à gestão de Niomar, com o objetivo de viabilizar o início das obras. Antes mesmo da elaboração e da aprovação do projeto desenvolvido por Affonso Eduardo Reidy, em 1953, duas iniciativas do poder público já antecipavam a consolidação do futuro edifício-sede. A primeira consistiu na concessão do terreno pela Prefeitura, intermediada por João Carlos Vital em 1953, ato do qual decorreu a escolha de Reidy como arquiteto responsável pelo projeto do museu (Figura 2). A segunda correspondeu à destinação de 10 milhões de cruzeiros para a construção do Museu, recurso aprovado pela Câmara dos Deputados em 1953, embora seu processo de tramitação tenha se iniciado ainda em 1952.

No processo de financiamento destinado à concretização do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o terreno assumiu um papel central e se tornou uma questão. Esse aspecto esteve presente em diferentes momentos de tomada de decisão e influenciou diretamente as estratégias adotadas para alcançar os recursos necessários à materialização do museu. A questão residia no fato de que a doação do terreno havia sido instituída por lei, mas não fora oficializada em cartório. Essa lacuna jurídica abriu margem para que, em 1954, Getúlio Vargas redirecionasse a destinação do terreno originalmente destinado ao museu para a Igreja, que pretendia realizar no local o Congresso Eucarístico Internacional de 1955 e, posteriormente, construir uma nova basílica para a cidade do Rio de Janeiro. Tal situação pode ser constatada em algumas cartas localizadas no arquivo de Affonso Eduardo Reidy, sob a guarda do Núcleo de Pesquisa e Documentação (NPD). Em uma carta específica, datada de 1954, dois anos após a aprovação da cessão do terreno, registra-se:

Sob a forma de doação com encargo, consumou-se o ato da Câmara de Vereadores, que agora deve ser concretizado através do termo de doação a ser assinado dentro de poucos dias. Os mesmos motivos que podem ter influído no espírito da Câmara para considerar a doação não compreendida no art. 45 da Lei Orgânica, são válidos para que o Tribunal de Contas conceda aprovação do registro (DESCONHECIDO, 1954).

A passagem evidencia que o terreno ainda não havia sido oficialmente transferido para a titularidade do Museu. Esse impasse jurídico-institucional, marcado pela disputa entre o Museu e a Igreja, representou um obstáculo significativo às iniciativas de fomento junto ao poder público. Por outro lado, acabou por estimular a mobilização de esforços no âmbito privado,

configurando uma campanha decisiva que envolveu Niomar Moniz Sodré, Affonso Eduardo Reidy e Carmen Portinho. Nesse momento, torna-se evidente que a existência de zonas de contato consolidadas com determinados atores não garante, por si só, a fluidez das negociações institucionais em todas as esferas. Embora o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro mantivesse uma relação estável com a Prefeitura do Distrito Federal, particularmente por meio da gestão de João Carlos Vital, relação que resultou na concessão do terreno destinado à construção do edifício-sede, observa-se uma dissonância significativa em relação a outras instâncias públicas, sobretudo no âmbito



Figura 2: Fotografia de 1957 mostrando Niomar Moniz Sodré Bittencourt, João Carlos Vital, Affonso Eduardo Reidy e Jayme Maurício. Em primeiro plano, Niomar Moniz Sodré e João Carlos Vital; ao fundo, atrás de Niomar, Affonso Eduardo Reidy conversa com ela, enquanto Jayme Maurício se encontra ao seu lado. A imagem evidencia a duradoura relação que João Carlos Vital manteve com o museu, mesmo após sua saída da prefeitura. Fonte: Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ/FAU – Brasil

federal. Desalinhamento que resultaria nesta disputa pelo terreno com a igreja católica que apenas seria solucionada posteriormente e que impactou diretamente as negociações estabelecidas para o financiamento do museu.

Esse tipo de negociação, fundamentado em uma troca de afinidades entre o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e os meios políticos, tinha em Niomar sua principal mediadora. Na condição de representante institucional, ela mobilizava sua posição de destaque no campo da imprensa para estabelecer compromi-

sos e exercer favores junto a esses agentes, na expectativa de obter, em contrapartida, apoio político e recursos para projetos estruturantes do museu. Ainda assim, tais negociações revelaram-se assimétricas e não produziram, de imediato, os resultados esperados, dinâmica que se repete na segunda iniciativa empreendida pela instituição junto ao poder público.

Tal iniciativa seria, a princípio, conduzida pela zona de contato estabelecida entre Niomar e um personagem específico: Jorge Lacerda¹², então deputado federal pelo Partido Republicano Progressista, buscava aproximar-se de uma elite política e cultural por meio de sua relação com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sua atuação na Câmara dos Deputados resultaria na concessão de 10 milhões de cruzeiros para a construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a partir da aprovação do Projeto de Lei n. 2.631. Com a ascensão de sua carreira política e a posse como governador de Santa Catarina, em 1956, Jorge Lacerda acabou se afastando das pautas do Museu. Já havia alcançado seus objetivos e, por ora, isso lhe bastava. Em uma carta encontrada no Núcleo de Pesquisa e Documentação e endereçada a Carmen Portinho, Niomar relatava a situação irregular do então governador e, a partir disso, estabeleceria:

Outra coisa que eu gostaria que você visse é a situação do Jorge Lacerda no Museu. Na lista dos atrasados em pagamento vem o nome dele. Insisti no assunto, repito a mesma coisa. Parece que estão dormindo. Há quase 2 anos nós o fizemos "remido" muito merecidamente. Se não fosse tão moço, seria e devia ser "benemérito"! É triste essa confusão (BITTENCOURT, 1956).

No trecho, o distanciamento de Jorge Lacerda torna-se evidente pela falta de pagamento da mensalidade de sócio do museu. Ele já havia alcançado seu objetivo de se aproximar da elite que tinha em mente, o suficiente para se eleger, e, a partir de então, não apenas se afastou das atividades do museu, como também deixou de ver sentido em pagar a taxa de associação. A relação de troca havia se encerrado. Já próximo ao fim de seu mandato como governador de Santa Catarina, em 1958, tentou retomar o contato com o museu e com a elite que o sustentava; porém, já era tarde. Niomar havia criado certa inimizade com ele, embora o museu ainda necessitasse de auxílio financeiro para concluir a construção de sua sede. Em uma troca de cartas, a assistente de Niomar à época deixou claro o desejo de Jorge de se reaproximar. Nessa correspondência, Ylcléa escreveu:

¹² Jorge Lacerda (1914–1958) foi político brasileiro, tendo exercido o cargo de governador de Santa Catarina. Falecido precocemente, sua trajetória política foi interrompida antes de alcançar maior projeção nacional. Ainda assim, desempenhou papel relevante ao apoiar articulações políticas voltadas à concessão de verbas públicas destinadas à construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

O Jorge Lacerda, de passagem aqui por Curitiba, esteve em nossa casa para explicar que deseja, de qualquer forma, contribuir com um milhão de cruzeiros para o Museu em nome do Estado de Santa Catarina. Disse que soube estar você inimiga dele, mas que, não dispondo de maioria na Assembleia, até agora não conseguira lei nesse sentido. Estou apenas transmitindo a mensagem, porque Jorge insistiu enormemente para que explicasse isso a você. Nada sei dos detalhes do caso nem do que houve na realidade. E ele me procurou espontaneamente para tratar do assunto, mostrando-se preocupadíssimo (YLCLEA, 1958).

Mesmo tendo tentado retomar a colaboração com o museu, buscando destinar recursos públicos para apoiá-lo e elaborando leis de auxílio à construção, Jorge Lacerda faleceria pouco depois, em 16 de junho de 1958. Após sua morte, seria perdoado pelo afastamento e lembrado como um membro de grande importância para o museu em seus veículos oficiais de divulgação, como o Boletim de Atividades de 1958.

Não há dúvidas quanto à relevância do projeto proposto por Jorge Lacerda para a construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; o que se questiona é a sua efetividade prática. O projeto de lei receberia diversas emendas posteriormente, que, ao mesmo tempo em que o transformaram em uma proposta de auxílio a instituições de caráter cultural — como fica evidente na inclusão do Museu de Arte Moderna, do Teatro Castro Alves, da Escola de Belas Artes de Pelotas e do Museu Mariano Procópio, bem como na tentativa de estender o benefício à construção de Museus de Arte Moderna em Belo Horizonte, São Paulo e Florianópolis no projeto lei original —, acabaram por dificultar, na prática, a concessão direta desse auxílio ao MAM carioca. Antes mesmo dessas emendas que progressivamente foram moldando o projeto, chama a atenção o voto em separado do deputado Clodomir Millet¹³, que, embora reconhecesse a importância do auxílio ao museu, ressaltava a falta de verbas públicas. Assim, Millet afirmava:

A Prefeitura do Distrito Federal já lhe prometeu o terreno necessário para a construção de sua sede. Assim, o auxílio agora pleiteado, de Cr\$ 10.000.000,00 (dez milhões de cruzeiros), se não puder ser destinado ao início dessa construção, como prevê o projeto, sê-lo-á, em futuro próximo, para o prosseguimento das obras, se for o caso (MILLET, 1952).

Clodomir Millet, de certa forma, já pressentia o rumo que o projeto de lei tomaria. Embora aprovado em 1952, ele só seria colocado em prática de fato em 1957. Nesse intervalo, o Museu de Arte Moderna do Rio buscou apoio em outras instituições para conseguir levantar os recursos necessários à construção, entre

¹³ Clodomir Millet (1913–1988) foi político brasileiro que, no período em que o projeto de concessão de verbas para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi votado, exercia o mandato de deputado. Era filiado ao Partido Social Progressista (PSP), agremiação política associada ao campo da centro-direita.

elas o Museu de Arte de São Paulo. Cartas trocadas entre Niomar e Carmen Portinho, revelam os esforços dessa aproximação. Na primeira carta da série que evidencia essa parceria — localizada tanto no arquivo de Carmem Portinho, no Núcleo de Pesquisa e Documentação, quanto no Fundo Niomar Moniz Sodré, no Arquivo Nacional —, datada de 14 de janeiro de 1956 e endereçada por Niomar a “Austregésilo”¹⁴, a autora comenta uma postura de distanciamento do Museu de São Paulo em relação a uma suposta pré-parceria e escreve:

Será que vocês, Museu de São Paulo, estão tão ricos que snobam esses dez milhões assim, sem refletir? E justamente no momento em que nas galerias de Nova York a ‘onda’ dos credores do Chatô vai crescendo? Gostaria de uma palavra sua para saber como agir. Ou trabalharemos juntos, cada um usando as suas forças, ou sozinha tratarei da vida do Museu do Rio. Não entendo gente que dorme fora de tempo, quando na vida de hoje nem há tempo para dormir na hora certa (BITTENCOURT, 1956).

A partir deste fragmento da carta de Niomar Moniz Sodré Bittencourt compreende-se a configuração de uma zona de contato marcada por tensões. Ao oscilar entre a proposta de cooperação e a afirmação de autonomia institucional, Niomar explicita um distanciamento na relação com o Museu de Arte de São Paulo, a qual mantinha-se condicionada à circulação de recursos, prestígio e apoio político. Trata-se, portanto, de uma zona de contato assimétrica, na qual a colaboração não se apresenta como pressuposto, mas como resultado de mediações pragmáticas.

Outra carta encontrada no Fundo Niomar Moniz Sodré, redigida sobre a logo do Diários Associados, um dos maiores conglomerados de mídia do Brasil no século XX, fundado por Assis Chateaubriand (o Chatô)¹⁵ em 1924, revela certa resistência da Câmara dos Deputados em liberar os recursos destinados ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nela, o remetente, desconhecido, afirma:

Estamos empenhados afincadamente no assunto que nos interessa, mas os deputados não têm a mesma pressa que nós. Até agora, apesar de toda a insistência, o Pereira Diniz não deu o parecer, achando que o momento não é propício. Esperamos a posse do Juscelino e o início do novo governo para acutillar os nossos amigos da Câmara. O interesse do Museu de Arte de São Paulo não é menor do que o seu, mas o nosso esforço não chega para mover as comissões do Palácio Tiradentes (DESCONHECIDO, 1956).

Logo depois dessa carta, Carmen e Niomar trocaram correspondência em que Niomar confirma a disposi-

¹⁴ Não se sabe exatamente a quem a carta foi enviada; Niomar limita-se a iniciá-la com a expressão “Meu querido Austregésilo”.

¹⁵ Assis Chateaubriand (1892–1968) foi empresário, jornalista e proprietário de um dos maiores conglomerados de mídia da América Latina, os Diários Associados. Figura central no campo cultural brasileiro do século XX, atuou de maneira semelhante a Raymundo Ottoni de Castro Maya e a Niomar Moniz Sodré Bittencourt ao articular iniciativas culturais a partir de sua posição no sistema da imprensa. Nesse sentido, foi fundador e principal porta-voz do Museu de Arte de São Paulo (MASP), desempenhando papel decisivo tanto na consolidação institucional do museu quanto na legitimação pública da arte moderna no Brasil.

ção do Museu de Arte de São Paulo em buscar apoio do governo federal e em reforçar a aliança entre os museus modernos. Em sua carta para Carmen Portinho, ela relata que Chateaubriand vinha se dedicando a divulgar a causa do museu, concedendo entrevistas a jornais e rádios e fazendo discursos no Senado. Niomar acrescenta ainda que ele havia prometido atuar também no Congresso Nacional. O foco de ambos, no entanto, seguia em direções distintas: entre 1957 e 1958, dois projetos de lei seriam debatidos na Câmara dos Deputados, o Projeto nº 2.865-B, que previa o repasse de 25 milhões para a construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, e o Projeto nº 4.346, que destinava o mesmo valor ao Museu de Arte de São Paulo para a aquisição de uma pequena coleção de obras de arte moderna.

Apesar das diferenças nos objetivos de cada museu na época, que distinguiram o Museu de Arte do Rio de Janeiro de outros museus e refletiam a visão da direção de Niomar sobre o desenvolvimento da arquitetura brasileira, os projetos de lei e as cartas mostram que já existia uma parceria entre os dois museus na arrecadação de fundos em momentos oportunos. Ao mesmo tempo, evidencia-se que os esforços voltados à arrecadação de recursos públicos para a constituição de museus só produziam efeitos quando sustentados por zonas de contato capazes de apoiá-los e quando as próprias instituições atuavam de forma articulada nesse sentido, algo que, não raro, deixava de ocorrer em razão da ausência de consenso entre elas.

Deste modo, há indícios de que os 10 milhões destinados à construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro teriam sido distribuídos em parcelas pelo governo federal. Em cartas trocadas entre Niomar e Cyro dos Anjos¹⁶, então chefe do Gabinete Civil do governo Juscelino Kubitschek, é mencionada a demora na liberação da quarta e da quinta parcelas desse montante. Em uma carta de Niomar a Cyro, datada de 30 de junho de 1957, ela reclamava: “[...] vejo que o mês de junho está acabando, e ainda estamos no quarto duodécimo. Parece pilhéria: pessoas como nós, com tanta coisa a fazer, vivermos pendurados nessas ninharias” (BITTENCOURT, 1957). A partir disso, em 9 de julho de 1957, a discussão sobre as parcelas continuou, e Cyro comunicou a Niomar que: “[...] o quinto duodécimo deve sair ainda esta semana, pois o expediente a respeito já está com o Ministro para autorização” (DOS ANJOS, 1957).

Assim, pode-se afirmar que o dinheiro conquistado na Câmara dos Deputados, em 1952, teve mais valor

¹⁶ Cyro dos Anjos (1906–1994) foi jornalista e escritor brasileiro. Durante o governo de Juscelino Kubitschek, atuou como subchefe do Gabinete Civil da Presidência da República (1957), integrando o círculo intelectual e administrativo do período. Com a transferência da capital para Brasília, participou da comissão de planejamento da Universidade de Brasília, onde exerceu funções acadêmicas posteriormente.

simbólico, havendo uma ampla divulgação nos jornais sobre o feito como o primeiro grande ato da diretoria de Niomar, do que efetiva utilidade para o início das obras do museu. Apesar da demora na liberação dos recursos públicos, as obras não foram interrompidas; ao contrário, motivaram Niomar a prosseguir. A verba que contavam até o momento vinha de membros integrantes do conselho deliberativo da própria instituição, como colocaria Gasparino Damata:

[...] o grosso mesmo vem dos doadores, da campanha financeira que o museu vem promovendo entre os seus sócios mais ilustres. Exemplos: o conde Matrazzo, que deu 1 milhão; o Embaixador Walter Moreira Salles, idem, o Silvério Seglia, o Lassagne de Mesbla. (DAMATA, 1956)

Logo, sua diretoria adotou uma estratégia de espetacularização na arrecadação de fundos: cada parte construída era exibida como vitrine para estimular novas doações e atestar o uso devido das verbas aqueles já estabelecidos como doadores. A ausência de verbas estatais acabou reforçando a busca por apoio na iniciativa privada. Em uma carta de 1955, redigida por Niomar Moniz Sodré e direcionada a Carmen Portinho, foi estabelecido:

Mas estou ambiciosa, quero ver muito mais, aliás, como você também. Portanto, o meu primeiro assunto é pedir a você para tocar a segunda parte do Museu. Não adianta, de longe, eu estar discutindo com Mauricio, Nelson etc., que custam a entender que quanto mais avançada estiver a nossa construção, mais fácil será obter o dinheiro que falta para ela. Por causa de dinheiro não pararemos essa obra – só se eu morrer antes de terminá-la, e assim mesmo o pessoal do Correio teria uma obrigação moral de não deixá-la estacionar (BITTENCOURT, 1955).

Não se sabe ao certo por que o segundo bloco não foi iniciado logo após essa comunicação, mas a falta de recursos provavelmente foi o principal motivo. Mesmo assim, os valores arrecadados pela diretoria junto a patrocinadores privados garantiram a construção do bloco-escola, ao menos em sua estrutura (Figura 3). Nesse período, dois tipos de patrocinadores contribuíram com quantias relevantes para viabilizar a obra. O primeiro foi resultado de uma campanha organizada por Niomar, Reidy e Carmen nos Estados Unidos, no período entre 1955 e 1957 e que resultou na criação da Sociedade de Amigos Americanos do Museu. E o segundo foi resultado de uma rede de patrocinadores pertencente a mesma elite intelectual da qual fazia parte Niomar e Paulo Bittencourt.

O contato com os Estados Unidos marcou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro desde a sua fundação,

inicialmente sobretudo por meio da figura de Nelson Rockefeller, sendo posteriormente aprofundado em viagens realizadas por Niomar, em 1955 e 1957, e por Carmen Portinho e Affonso Reidy, em 1955. Viagens que teriam como objetivo específico não apenas a captação de recursos para a construção do edifício, como também a pesquisa de materiais para a construção. Em 1955, Niomar realizaria, então, essa primeira viagem que passaria tanto pelos Estados Unidos quanto pela Europa, estabelecendo-se, por fim, na França, mais especificamente em Paris. Em carta posterior, datada de 28 de dezembro de 1955, mesma carta que aborda a demora na liberação de fundos concedidos pela Câmara dos Deputados, Niomar faz referência à esta viagem e utiliza essa experiência como justificativa para a aceleração das obras do museu, que previam a entrega do Bloco-Escola em novembro de 1956. Logo, Niomar afirma:

Quanto mais adiantada ela estiver, e menos dinheiro houver nos bancos, mais fácil será a nossa campanha. Depois de todo o farol que tenho feito, sobretudo recentemente nos Estados Unidos, seria triste só termos em novembro esta primeira parte concluída e espero que ainda desta vez, nós duas mulheres, enfrentemos os marmanjos medrosos do Museu (BITTENCOURT, 1956).

Diferentemente da segunda viagem, planejada pela própria diretoria já com um objetivo específico, que resultaria na fundação da Sociedade de Amigos Americanos do Museu, a primeira viagem de Niomar, embora também tivesse como um de seus propósitos a arrecadação de fundos por meio do estreitamento de laços com os industriais norte-americanos, foi intermediada por Nelson Rockefeller. Até mesmo um dos seus objetivos secundários, constituir um repertório de fábricas que deveriam ser consultadas e pessoas que deveriam ser contatadas para indicar a Carmen Portinho e Affonso Eduardo Reidy em sua própria viagem, contou com a colaboração de Nelson Rockefeller, como será possível compreender em seguida.

Logo, para abordar essa questão é necessário retomar a viagem de Carmen Portinho e Affonso Eduardo Reidy, para, então, analisarmos os indícios da intervenção de Rockefeller em ambas as viagens. Nesse sentido, torna-se relevante apresentar uma carta de Niomar, direcionada a Carmen Portinho e datada de 29 de maio de 1955, logo após o término de sua viagem aos Estados Unidos e o início de sua estadia na Europa. Nessa carta, Niomar afirma:

Agora o assunto mais sério que tenho a falar, tanto com você como com o Affonso, é a viagem de vocês



Figura 3: Fotografia sem data das obras do Bloco-Escola do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Com base na imagem e nas informações disponíveis sobre as transformações do edifício, cuja estrutura foi concluída e entregue à prefeitura em meados de 1955 para a realização do Congresso Eucarístico Internacional, é possível deduzir que a fotografia tenha sido realizada, provavelmente, em 1956. Fonte: Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ/FAU – Brasil

que considero indispensável e pouco adiável. Gostaria muito que vocês se preparassem – o espírito e o corpo – para viajarem assim que eu chegar. Naturalmente que o ideal seria vocês virem enquanto eu estou aqui, mas não creio que seja possível devido ao abandono do Museu. Mas vocês poderiam logo após o início da estrutura (ou mesmo antes) fazerem a volta pela Europa e Estados Unidos. Onde já tenho várias indicações do que é mais necessário ver, já ajuda bastante. Francamente acho que vocês têm que pensar no assunto com seriedade, e sacudir Afonso que não gosta de se *deplacer* (BITTENCOURT, 1955).

Cartas posteriores confirmam a presença de Reidy e Carmen nos Estados Unidos e na Europa e permitem identificar, ainda que parcialmente, algumas das pessoas com quem o casal manteve contato nesse período. Uma delas, enviada por Frank G. Lopez e datada de 29 de agosto de 1955, editor sênior da revista *Architectural Record*, e endereçada a Carmen Portinho, revela um pouco sobre as zonas de contato que o casal buscava estabelecer nos Estados Unidos. Nessa carta, Lopez agradece a visita de Carmen e Reidy, mencio-

¹⁷ A coluna Itinerário das Artes Plásticas, do crítico de arte gaúcho Jayme Maurício, publicada no jornal *Correio da Manhã*, desempenhou o papel de “porta-voz” dos problemas e dos principais acontecimentos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 1952 e 1961.

na ter escrito a Reidy solicitando descrições de seus projetos, pergunta sobre o andamento das obras do MAM-Rio e manifesta o interesse da revista em voltar a publicar sobre o museu. Isso revela que uma das estratégias vislumbradas para ampliar as arrecadações era a divulgação do museu na mídia, não apenas por meio do *Correio da Manhã*¹⁷, mas também em revistas especializadas.

Essa mesma linha de ação seria retomada na Europa a partir do contato de Carmen Portinho e Affonso Eduardo Reidy com André Bloc, diretor da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*. A correspondência trocada entre Reidy e Bloc atesta a consolidação desse contato ao longo da viagem realizada em 1955. Em carta datada de 3 de novembro de 1955, André Bloc confirma a dedicação de oito páginas da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* à obra de Affonso Eduardo Reidy (BLOC, 1955).

Em 1957, observa-se um aprofundamento dessa zona de contato, que passa a operar de forma mais direta em favor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em carta datada de 8 de julho de 1957, André Bloc informa a Reidy que havia se encontrado com Niomar Moniz Sodré e Paulo Bittencourt, manifestando interesse em publicar o MAM carioca em um número especial da revista dedicado a museus (BLOC, 1957). Poucos meses depois, em 18 de novembro do mesmo ano, Niomar envia uma carta a Reidy solicitando que ele encaminhasse, com urgência, o material requerido por Bloc na correspondência anterior (BITTENCOURT, 1957).

Esse conjunto de trocas permite identificar uma clara triangulação entre Niomar, Reidy e os veículos especializados internacionais, mobilizada não apenas para a difusão da obra arquitetônica de Reidy, mas também para a construção e legitimação simbólica do MAM-Rio no circuito cultural transnacional. Assim, as zonas de contato aqui analisadas configuram-se como espaços ativos de articulação entre agentes, instituições e redes especializadas, fundamentais para inserir o museu em uma narrativa internacional da modernidade arquitetônica e museológica.

A viagem de Reidy e Carmen, portanto, assumiu uma abordagem distinta daquela de Niomar. Em vez de buscar diretamente grandes industriais norte-americanos, o casal estabeleceu diálogos principalmente com intelectuais, enquanto, simultaneamente, buscava na indústria norte-americana materiais que seriam necessários para a construção do edifício-sede

do museu. A evidência desse contato, bem como da mediação de Rockefeller nesse processo, encontra-se em uma carta de 1956 escrita por Niomar Moniz Sodré e endereçada ao próprio Rockefeller. Desta carta, transcreve-se: "Meu caro Nelson, eis a lista de todo o material para a construção do Museu de que precisamos nos Estados Unidos e que você nos indicou com tanta gentileza [...]" (BITTENCOURT, 1956). Percebe-se, então, que Nelson Rockefeller foi o responsável pela encomenda dos materiais destinados à construção do museu, representando os primeiros resultados tanto da viagem de Niomar quanto daquela realizada por Reidy e Carmen.

Assim, os desdobramentos dessa viagem só se concretizariam em 1956: inicialmente, com a grande encomenda de materiais e, posteriormente, com o recebimento de uma quantia considerável dos industriais com os quais Niomar havia estabelecido contato. Em telegrama enviado a Niomar, datado do final de 1956, Rockefeller afirmou: "Conseguirei doação de fonte ainda a ser determinada de cinquenta mil dólares" (ROCKEFELLER, 1956). Trata-se, muito provavelmente, de uma doação resultante das negociações realizadas durante a estadia de Niomar nos Estados Unidos.

Dando continuidade aos esforços de arrecadação de fundos, antes de abordarmos a segunda viagem de Niomar aos Estados Unidos, em 1957, é importante destacar outra estratégia adotada pelo museu com o mesmo objetivo: as visitas organizadas pela comissão executiva, responsável por excursões a convidados especiais ao canteiro de obras do museu. Essas visitas tiveram início em 1956 e se intensificaram ao longo de 1957, na corrida para a inauguração do Bloco-Escola¹⁸. Entre as mais notáveis, que reforçam questões já discutidas ao longo deste trabalho, destacam-se três: a de Nelson Rockefeller, a de Harry Stone, representante da Motion Pictures no Brasil e a de José Maria Alkmim, ministro da fazenda da época.

A visita de Nelson Rockefeller merece destaque por ter sido a primeira a ser divulgada na coluna que se tornaria o principal espaço de divulgação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: o Itinerário das Artes Plásticas, do crítico Jayme Maur cio¹⁹ (Figura 4). Receber, logo de início, uma figura tão imponente conferia à visita o caráter de uma verdadeira prestação de contas, funcionando, ao mesmo tempo, como uma forma de atestar publicamente, perante a imprensa, o andamento das obras. Essa visita adquire um caráter especial, pois, a partir dela, as demais passariam a ter um foco mais direto na arrecadação de fundos. Um

¹⁸ Essas visitas eram, em geral, divulgadas na coluna assinada por Jayme Maurício no Correio da Manhã. Além das já mencionadas ao longo do texto, podem-se destacar outras, como, por exemplo: MAURÍCIO, Jayme. O presidente craveiro. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1956.

¹⁹ Jayme Maurício (1926–1997) foi um crítico de arte e jornalista gaúcho. Radicado no Rio de Janeiro desde jovem, passou a atuar no Correio da Manhã por meio da coluna "Itinerário das Artes Plásticas", a partir da qual se consolidou como um dos principais mediadores do debate artístico no período. Nesse mesmo contexto, exerceu papel central como porta-voz do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, utilizando o veículo para discutir questões fundamentais relacionadas à construção do edifício-sede da instituição.

exemplo é a segunda visita selecionada para análise, realizada com o objetivo de apresentar a construção a Harry Stone.

Na coluna de Jayme Mauricio, pouco se encontra sobre essa visita; no entanto, ela foi retratada pelo jornalista Gasparino Damata, que esteve presente representando o jornal O Globo. No artigo intitulado “Um museu para as Américas”, Gasparino trouxe à tona aspectos mais vívidos da visita, entre eles um trecho de conversa entre Niomar e Harry Stone. Nesse contexto, o jornalista comenta que, após diversos elogios feitos por Stone ao museu, houve um momento em que Niomar teria afirmado:

Ela vai à frente, dando explicações; aborda-a com perguntas de algibeira, ela responde sorridente. E diz para o americano Harry Stone: — Disseram até que um terreno para este museu teria que ser inventado. Por isso nós aterramos o mar. — E conclui num gracejo. E para mim: — Agora o problema é dinheiro. E quando não aparece dinheiro, fico nervosíssima! (DAMATA, 1956)

Nesse momento, Niomar não apenas expôs a questão financeira a um potencial investidor como também a um importante representante de uma área que o MAM-Rio não apenas priorizava em sua programação de atividades, mas que viria a se tornar um de seus grandes diferenciais: o cinema. Essa mesma estratégia — a qual consistia em apresentar a construção e explicitar os obstáculos à sua consolidação — foi no-



Figura 4: Jayme Maurício em frente à maquete do edifício-sede do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A fotografia foi publicada no artigo “Um museu para as Américas” e também integra o acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação.

Fonte: Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ/FAU – Brasil

vamente utilizada por Niomar durante a visita de José Maria Alkmim.

Em artigo publicado na coluna de Jayme Maurício em 19 de maio de 1956, período em que ainda persistiam dificuldades tanto para o recebimento dos recursos concedidos pela Câmara dos Deputados quanto em relação à definição do terreno, ambos que passariam sob a avaliação do Ministério da Fazenda, Niomar levou o ministro ao canteiro de obras. Como destaca Jayme Maurício:

Inicialmente, o ministro examinou a maquete do projeto, já sua conhecida, tecendo comentários sobre a importância da obra e seus efeitos futuros. A diretora da instituição conta-lhe dos problemas e dificuldades que tem enfrentado, da luta, enfim, para o andamento da obra. Suas palavras encontram eco no sr. Herbert Moses que, aplaudindo, lembra o esforço dos tempos de luta e coragem para a construção da A.B.I. O ministro opina pela continuação do esforço – a obra não poderia parar. Em seguida os visitantes seguem para a obra propriamente dita onde todo seu andamento e características lhes são explicados pela engenheira Carmen Portinho. Andamento, mão de obra, preço de materiais de construção, tudo enfim merece a atenção do visitante, que fez perguntas diversas, demonstrando real e vivo interesse. E assim, sob a vista de todos, vai sendo erguida a bela sede da grande instituição (MAURÍCIO, 1956).

Dessa forma, tanto a viagem de 1955 quanto as visitas ao canteiro de obras contribuíram para garantir uma parcela dos recursos destinados à construção do museu, além das doações feitas pelos sócios da instituição. A última parte do financiamento necessário, ao menos para concluir o Bloco-Escola e iniciar as obras do Bloco de Exposições, seria obtida durante a viagem de 1957. Em reportagem da revista *Time*, intitulada “Brazil: Art Promoter”, destacava-se justamente essa viagem de Niomar em busca de patrocínios para o MAM-Rio. No artigo, lê-se:

[...] Niomar necessita de uma soma de aproximadamente 6.000.000 de dólares. Na semana próxima, Niomar iniciará um levantamento de fundos nos Estados Unidos, começando com as companhias americanas que possuam investimentos no Brasil. (TIMES, 1957)

Durante essa viagem se consolidaria a Sociedade de Amigos Americanos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, uma associação criada com o objetivo de colaborar financeiramente com parte da quantia ainda necessária para viabilizar a inauguração do Bloco-Escola e o início das construções do Bloco de Exposições. Essa iniciativa teve início a partir de um contato estabelecido por Nelson Rockefeller entre Niomar e o

banqueiro norte-americano William Burkner, então presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York. A partir desse contato, foi realizado um evento de arrecadação de fundos, durante o qual foi fundada a associação, a qual, como mencionado no artigo de Glaucio M. Heemann:

Entre as notáveis personalidades que estão à frente dessa ideia encontram-se: — Nelson A. Rockefeller, Presidente da Universidade de Nova York; — John D. Rockefeller Jr.; — William D. Pawley, ex-embaixador dos Estados Unidos no Brasil; — Carylton B. Barret, da Johns Hopkins University; — Florence S. Sprague, chefe da Seção de Música da Biblioteca Pública de Nova York; — Robert Woods Bliss, ex-embaixador e diretor do Museu Dumbarton Oaks, de Washington (HEERMANN, 1958)

O grupo de indivíduos que comporia a Sociedade de Amigos Americanos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi estrategicamente selecionado, reunindo não apenas grandes filantropos e magnatas da indústria, mas também membros do governo dos Estados Unidos, como diplomatas, governadores e outras figuras de destaque. O próprio Nelson Rockefeller, à época já envolvido com a política e vislumbrando sua futura candidatura ao governo do estado de Nova York, estava diretamente articulado com a criação da associação. Assim, o objetivo dessa iniciativa ia além da simples captação de recursos financeiros: buscava-se também ampliar o alcance político e a influência institucional do projeto. Essa rede de poder e prestígio não só facilitou a obtenção de parte da quantia ainda necessária para o museu, como também viabilizou ações junto ao Congresso norte-americano. Conforme destaca Jayme Maurício, no artigo intitulado “Associação dos Amigos Americanos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”, publicado em 1957: “[...] o Congresso americano aprovou a isenção de imposto de renda para a nova associação” (MAURICIO, 1957). Projeto decisivo para a construção que necessitava de uma ampla gama de materiais importados.

Como resultado dessas ações, ao final de 1958, o MAM-Rio já havia arrecadado cerca de 40 milhões de cruzeiros, conforme indicado no artigo de Glaucio M. Heemann (HEERMANN, 1958). Esse montante, contudo, mostrou-se insuficiente tanto para a conclusão integral das obras. Ainda assim, o próprio percurso dessa arrecadação revela um aspecto central da arquitetura moderna: seu caráter profundamente negociado e coletivo. A viabilização do Bloco-Escola envolveu uma articulação contínua entre diferentes atores — como Niomar Moniz Sodré Bittencourt, Affonso Eduardo Reidy e Carmen Portinho — cujas atuações extrapolaram

funções estritamente técnicas ou administrativas e se configuraram como mediações estratégicas em múltiplas zonas de contato. Nesse sentido, a arquitetura do MAM-Rio pode ser compreendida como produto de um campo de negociações que conectava o museu a esferas políticas, redes culturais, meios de comunicação e circuitos internacionais.

Conclusão

Dessa forma, este artigo parte do pressuposto de que a ampliação do conjunto de atores considerados na análise historiográfica da arquitetura — com especial atenção a figuras tradicionalmente negligenciadas, como o encomendante e os gestores institucionais — permite uma compreensão mais complexa e precisa dos processos que viabilizam a produção arquitetônica. Ao deslocar o foco exclusivo do arquiteto enquanto sujeito autoral isolado, torna-se possível incorporar dimensões frequentemente secundarizadas nas narrativas canônicas, como os mecanismos de financiamento, as negociações políticas e as estratégias institucionais que atravessam o campo arquitetônico e ainda permanecem invisíveis em grande parte da historiografia consagrada.

Nesse sentido, a noção de “zonas de contato”, conforme formulada por Tom Avermaete e Cathelijne Nuijsink (2021), mostrou-se particularmente produtiva para pensar a arquitetura como um processo coletivo e relacional, constituído por encontros entre atores diversos, inseridos em campos institucionais, culturais e políticos distintos. Tal abordagem contribui não apenas para tensionar o mito da autoria individual, mas também para iluminar o papel de agentes cuja atuação se dá, muitas vezes, nos interstícios da prática arquitetônica, espaço no qual as mulheres costumam aparecer ocupando mais espaço e nos quais estas desempenharam funções centrais enquanto mediadoras, articuladoras e promotoras de redes de circulação de ideias, recursos e reconhecimento.

Ao longo do artigo, embora se destaque o papel decisivo de Niomar Moniz Sodré Bittencourt na ativação e na operação dessas zonas de contato — por meio do estabelecimento de alianças institucionais, da mobilização de apoios financeiros e da tradução de interesses entre diferentes esferas — buscou-se evitar uma leitura reducionista centrada em um único protagonismo. Em consonância com a advertência de Paulo Scrivano, segundo a qual a historiografia tende a “[...] enfatizar as contribuições individuais e, com isso, distorcer a realidade da arquitetura tanto como pro-

cesso de construção quanto como fenômeno mediático” (SCRIVANO, 2005, p. 32), a análise aqui proposta compreende a atuação de Niomar como parte de uma rede mais ampla de agentes e instituições.

Ainda assim, é fundamental reconhecer sua intervenção na esfera da captação de recursos e de uma projeção internacional do projeto do edifício-sede do MAM carioca. Ao articular o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a redes de mídia especializada internacionais, como revistas de arquitetura, Niomar desempenhou papel estratégico na difusão do projeto do MAM carioca e, simultaneamente, na projeção de Affonso Eduardo Reidy internacionalmente. Essa dimensão midiática da sua atuação evidencia como as zonas de contato operadas por Niomar não apenas viabilizaram a construção do edifício, mas também contribuíram para a circulação da arquitetura brasileira no pós-guerra, inserindo-a em debates transnacionais na mídia especializada e não especializada.

Desse modo, compreende-se que o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro constitui um caso exemplar para a análise da complexa rede de agentes envolvidos na consolidação de um projeto arquitetônico. Sua trajetória evidencia que a arquitetura se configura como um processo coletivo, resultante de múltiplas interações. Ao reafirmar a centralidade das zonas de contato como motor da cultura arquitetônica, este estudo reforça a necessidade de aprofundar investigações voltadas ao papel do coletivo e à recuperação de vozes e atuações sub-representadas na historiografia da arquitetura.

Referências

Fontes primárias

BITTENCOURT, Niomar. Carta direcionada a Austregésilo. Rio de Janeiro, 30 jan. 1956. Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ/FAU, Rio de Janeiro.

BITTENCOURT, Niomar. Carta direcionada a Affonso Eduardo Reidy. Rio de Janeiro, 18 nov. 1957. Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ/FAU, Rio de Janeiro.

BITTENCOURT, Niomar. Carta direcionada a Carmen Portinho. Rio de Janeiro, 29 maio 1955. Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ/FAU, Rio de Janeiro.

BITTENCOURT, Niomar. Carta direcionada a Carmen Portinho. Rio de Janeiro, 28 dez. 1955. Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ/FAU, Rio de Janeiro.

BITTENCOURT, Niomar. Carta direcionada a Carmen Portinho. Rio de Janeiro, 30 jan. 1956. Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ/FAU, Rio de Janeiro.

BITTENCOURT, Niomar Moniz Sodré. Carta direcionada a Cyro dos Anjos. Rio de Janeiro, 30 jun. 1957. Fundo Niomar Moniz Sodré Bittencourt. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

BITTENCOURT, Niomar Moniz Sodré. Carta direcionada a Nelson Rockefeller. Rio de Janeiro, 16 maio 1956. Fundo Niomar Moniz Sodré Bittencourt. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

BLOC, André. Carta direcionada a Affonso Eduardo Reidy. Rio de Janeiro, 3 nov. 1955. Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ/FAU, Rio de Janeiro.

BLOC, André. Carta direcionada a Affonso Eduardo Reidy. Rio de Janeiro, 8 jul. 1957. Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ/FAU, Rio de Janeiro.

DAMATA, Gasparino. Um museu para as Américas. O Globo, Rio de Janeiro, 16 jun. 1956.

DESCONHECIDO. Brazil: Art Promoter. Time Magazine, Nova Iorque, 1957.

DESCONHECIDO. Carta encaminhada pelo Diário dos Associados. Rio de Janeiro, 18 jan. 1956. Fundo Niomar Moniz Sodré Bittencourt. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

HERMANNI, Glauco M. Custará 500 milhões o edifício do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. PN, Rio de Janeiro, 2 jan. 1955.

HEEMANN, Glaucio M. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro custará 500 milhões. O Globo, Rio de Janeiro, 2 jan. 1958.

LOPEZ, Frank G. Carta direcionada a Carmen Portinho. Rio de Janeiro, s.d. Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ/FAU, Rio de Janeiro.

MAURÍCIO, Jayme. Associação dos Amigos Americanos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1957.

MAURÍCIO, Jayme. Visitas à construção do MAM. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1956.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Estatuto inaugural do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1948. Arquivo Histórico Raymundo Ottoni de Castro Maya, Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Boletim do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1954. Acervo do Núcleo de Pesquisa e Documentação – UFRJ/FAU, Rio de Janeiro.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. Boletim de janeiro de 1958. Rio de Janeiro: MAM, 1958.

ROCKEFELLER, Nelson. Carta direcionada a Raymundo Ottoni de Castro Maya. Nova Iorque, 26 nov. 1946. Arquivo Histórico Raymundo Ottoni de Castro Maya, Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.

ROCKEFELLER, Nelson. Telegrama direcionado a Niomar Moniz Sodré Bittencourt. Nova Iorque, 28 nov. 1956. Fundo Niomar Moniz Sodré Bittencourt. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

YLCLÉA. Carta direcionada a Niomar Moniz Sodré Bittencourt. Rio de Janeiro, 5 dez. 1957. Fundo Niomar Moniz Sodré Bittencourt. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

Referencial teórico

AVERMAETE, Tom; NUIJSINK, Cathelijne. Architectural Contact Zones: Another Way to Write Global Histories of the Post-War Period? *Architectural Theory Review*, v. 25, n. 3, p. 350-361, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13264826.2021.1939745>.

BONDUKI, Nabil (org.). Affonso Eduardo Reidy. Lisboa: Editorial Blau; Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999.

CAVALCANTE, Cynthia Caroline; SANTO, Afonso Eduardo Reidy. *Affordos*. 2008. 122 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CHOKYU, Margaret Lica. *O MAM-Rio na arquitetura de museus modernos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.

JANNIÈRE, H.; SCRIVANO, P. For a historiography of architectural criticism. In: WANG, W. (ed.). *On the Duty and Power of Architectural Criticism*. Zurich: Park Books, 2023. p. 22-29.

KIEFER, Flávio. *MAM Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; MASP Museu de Arte de São Paulo: paradigmas brasileiros na arquitetura de museus*. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

LEPETIT, Bernard. A história leva os atores a sério? [1996]. In: _____. *Por uma nova história urbana*. São Paulo: Edusp, 2001.

LIMA, Álvaro José Rodrigues de. *A arquitetura social de Affonso Reidy: o Teatro Armando Gonzaga em Marechal Hermes*. 1999. 102 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

MACHADO, Fernanda Tozzo. *Os museus de arte no Brasil moderno: os acervos entre a formação e a preservação*. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2009.

NOBRE, Ana Luisa. *Carmen Portinho: o moderno em construção*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura do Rio de Janeiro, 1999.

PARADA, M. B. A. *A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50*. 1993. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1993.

PORTINHO, Carmen. *Por toda a minha vida: depoimento a Geraldo Edson de Andrade*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

SANT'ANNA, Sabrina M. P. *Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2011.

SCRIVANO, Paolo. The persistent success of biography. *ABE Journal* [Online], n. 1, 2012.

SILVA, Matheus Henrique Gonçalves; ALAMBERT JUNIOR, Francisco Cabral. A política externa estadunidense e os museus de arte moderna de São Paulo. In: ASSUMPÇÃO, Ana Laura (org.). *Patrimônios e imaginários* [recurso eletrônico]. São Carlos: IAU/USP, 2024. p. 239-255. Disponível em: <https://ppgsa.s3.sa-east-1.amazonaws.com/61474a2b0867b-c7f3a95d2610ccda42.pdf#page=239>

SOUZA, Sandro Henrique Silveira de. A arquitetura tocada pelas musas: as transformações nos projetos de museus de artes visuais a partir da segunda metade do século XX – o MAM Rio e o MAC de Niterói. Rio de Janeiro: UFF, 2012.

TOPALOV, Christian. Introduction. In: TOPALOV, Christian (dir.). Laboratoires du nouveau siècle: la nébuleuse réformatrice et ses réseaux en France, 1880-1914. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 1999. p. 357-365.

TOPALOV, Christian. A forma social das reformas: entrevista. Entrevistadores: Pedro Grunewald Louro; Francesco Tomei. Tempo Social, São Paulo, v. 36, n. 3, p. 285-308, 2024. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ts/article/view/230211/210124>